

## **LA GIULIETTA DI DA PORTO TRA MODELLI LETTERARI E SISTEMA NARRATIVO**

### **1. La «compassionevole novella» e il «monimento»: il ‘genere’ novellistico della *Giulietta***

La *Historia novella ritrovata di due nobili amanti*, come recita il frontespizio dell’edizione veneziana databile ai primi anni trenta del s. XVI, ossia *La Giulietta*, come invece si legge nel titolo dell’edizione marcoliniana delle *Rime et prose* di Luigi Da Porto (sempre a Venezia, ma 1539), è introdotta da una lettera dell’autore alla zia e cugina Lucina Savorgnana.

Questi, raccomandando la sua «compassionevole novella» a una lettrice eccezionale per «valore», «bellezza» e «leggiadria», ne sottolinea i «casi de’ miseri amanti», i «trabocchevoli passi», e il «soggetto ch’è bellissimo e pieno di pietate»<sup>1</sup>. Da Porto inaugurava così, da lontano, e in maniera del tutto inconsapevole, la nuova moda delle storie tragiche, che tanto successo avrebbero avuto in Francia (e poi in Inghilterra)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Si cita, per comodità, dalla raccolta delle *Novelle del Cinquecento* curata da Giambattista Salinari, Torino, UTET, 1976, p. 163-193. Le citazioni sono direttamente a testo, con l’indicazione G seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> La storia è ben nota. Mi limito a ricordare i due studi che hanno aperto la strada a una migliore comprensione del fenomeno: Gabriel-André Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, Service de reproduction de thèses, Université de Lille III, 1978; Richard A. Carr, *Pierre Boisteanu’s «Histoires tragiques»*. *A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.

A riprova di questa identificabilità tematica e formale si può addurre il lessico delle prime battute della novella daportiana, dietro cui si legge una palese riproposta della quarta Giornata del *Decameron* (lì dove « si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine »), a partire dal lemma davvero centrale della «compassione», che in quella giornata compare ben dieci volte. Se si osserva che l'80% di quelle occorrenze riguarda la reazione della brigata decameroniana, e anzi il modo in cui le donne della brigata accolgono i racconti, si può facilmente comprendere come il sintagma introduttivo – « compassionevole novella » – vada inteso quasi come un marcatore di genere.

« Compassionevoli » saranno infatti qualificati gli « avvenimenti » di Erasto tradotti dal greco nel 1542, nonché i fatti narrati nelle *Etopiche* di Eliodoro (tradotte nel 1566); « compassionevole » sarà, nel 1587, l'uccisione della regina di Scozia, e ancora, sempre nel 1587, il racconto di un brutale fatto di sangue occorso a Bologna ai danni di « due infelici amanti » raccontati<sup>3</sup>. « Compassione » e « compassionevole » qualificheranno inoltre, per tornare al nostro genere, le novelle infelici o tragiche riportate da Firenzuola (*Ragionamenti*, editi nel 1548, ma risalenti a quasi trent'anni prima) e da Giuseppe Betussi (*Il Raverta*, dialogo pubblicato nel 1544). Del resto, se torniamo ai frontespizi della novella daportiana, ci accorgiamo che il lungo paratesto accoglie sin dalla *princeps* il lemma che ci interessa, presentando una *Historia novellemente ritrovata di due nobili amanti : con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartholomeo Dalla Scala, infine stampato in la inclita città di Venetia per Benedetto De Bondoni* (e la pietà è ripresa nella ristampa del 1553 presso Giovanni Griffio, che recita : *Historia nuovamente ritrovata di due nobili amanti. con la loro pietosa morte : intervenuta già nella città di Verona*).

Quel che interessa, al di là della caratterizzazione tematica – cioè di quel che abbiamo detto un 'genere', o almeno un 'sottogenere', che si distingue nettamente dall'altra tipologia, di solito contraddistinta come 'faceta' o 'piacevole' – è che il carattere « compassionevole » o « pietoso » indichi, o preveda, una certa reazione da parte del fruitore, una sua

---

<sup>3</sup> Cfr., rispettivamente: *Il Compassionevole et memorabil caso, della morte della regina di Scotia*, in Vicenza, appresso Agostino dalla Noce, 1587 ; *Seconda parte delle rime raccolte nel compassioneuole successo di dui infelici amanti Hippolita, et Lodouico. Hor miseramente decapitati in Bolog. alli 3. di Genaio*, Bologna, apresso Alessandro Benacci, 1587.

disponibilità a commuoversi (e a piangere) quando viene a conoscenza di una vicenda *pietosa*. Si inaugura qui, in effetti, la lunga storia di una tradizione che nell'Inghilterra del Settecento troverà una sintesi nel termine *sentimental*, sebbene a quest'altezza cronologica, tra anni trenta e cinquanta del Cinquecento, la tragicità assuma ancora spesso le tinte forti del sanguinolento se non del macabro.

Il discorso non è però privo di interesse se si fa caso a un'altra piccola spia che trapela dalle parole incipitarie dell'autore, dove dichiara che la presente novella è « l'ultimo mio lavoro in quest'arte » (G 163 : egli ha quindi deciso di non proseguire la sua carriera di letterato), giacché è ormai « stanco e sazio di essere più favola del volgo » (G 164). Com'è evidente, e come viene regolarmente indicato nelle edizioni commentate, è qui citato il sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca : « Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno » (*Rvf* I, 9-11)<sup>4</sup>. Si tratta di un fatto interessante, diretta espressione della cultura letteraria di quegli anni : il libro di Petrarca non era infatti soltanto un modello di scrittura (come aveva sancito Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* del 1525) ; esso era anche uno « specchio di vita »<sup>5</sup>. Ciò significa che la sua esperienza era diventata esemplare di un modo di essere : amore e poesia, come sempre congiunti, si confermavano i due volti dell'esperienza intellettuale ; per questa stessa via si radicava inoltre l'esemplarità dell'esperienza individuale.

In sintesi : Luigi Da Porto, evidenziando in maniera esplicita la natura 'pietosa' della storia che si accingeva a narrare, e alludendo per via di citazione alla propria sofferenza d'amore (che a sua volta introduce alla scrittura letteraria), convocava la lettrice a un certo 'modo del sentimento', a un certo ambito emotivo e, di conseguenza, a un certo registro stilistico : sentire 'in un certo modo' significava infatti a quell'epoca (secondo la regola retorica del *decorum*, che prevedeva la coerenza tra l'oggetto trattato e lo stile con cui esso doveva venir trattato) esprimersi 'in modo adeguato'. Se si continua la lettura del testo, tutto ciò è perfettamente confermato. Immettendosi in una direzione inaugurata nel Quattrocento e percorsa in quegli stessi anni anche da Matteo Bandello (si veda la seconda parte di

<sup>4</sup> Subito dopo, la « barchetta del mio ingegno » è chiaramente la « navicella del mio ingegno » di *Purgatorio* I 2.

<sup>5</sup> Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel cinquecento* [1957], Padova, Liviana, 1974<sup>2</sup>.

G. ALFANO

questo saggio), Da Porto introduce la sua novella facendo riferimento all'occasione in cui l'ha ascoltata per la prima volta : raccontando a questo scopo di un episodio occorsogli durante una delle campagne militari in cui ha servito come uomo d'arme, il Narratore presenta un dialogo con « un mio arciero », uomo non solo « pratico nell'arte » (delle armi), ma anche « piacevolissimo », cioè abile conversatore non privo delle opportune doti di un cortigiano (G 164). Quest'uomo, ed è qui un'altra notevole spia culturale, si chiama Peregrino, nome non inverosimile (per i numerosi santi Pellegrino che esistono nel calendario cattolico), ma sensibilmente marcato in senso letterario, sia per la frequenza del lemma « peregrino », a partire da quegli stessi *Rerum vulgarium fragmenta* che abbiamo già visto citati, e poi diffusamente nella produzione poetica dei secoli XIV-XVI, sia per l'apparizione nel 1508 del romanzo di Jacopo Caviceo, intitolato *Libro del peregrino* (ristampato poi almeno diciassette volte in trent'anni), dove si narra una vicenda tutta imperniata sulle peregrinazioni del protagonista fino all'appagamento del suo sogno d'amore.

Le singole osservazioni che abbiamo sin qui proposto concorrono a definire una questione comune, tipica peraltro della cultura del Cinquecento italiano : la sovrapposizione e la tendenziale confusione tra mondo storico (la 'realtà' vissuta) e mondo rappresentato (la 'letteratura'). Concordemente con quanto era avvenuto con l'invenzione e la successiva diffusione della prospettiva, che aveva potenziato l'illusionismo dell'arte, la produzione letteraria del pieno e tardo Rinascimento tende infatti a creare una continua confusione tra i mondi. In questo caso, possiamo notare come Da Porto, che è una persona reale, si presenti caratterizzandosi in senso petrarchesco, atteggiandosi cioè a imitazione dei *Rerum vulgarium fragmenta* (che non sono un'autobiografia, ma una raccolta poetica), mentre incontra personaggi d'invenzione dal forte carattere letterario ma al tempo stesso forniti di un carattere e di un'identità verosimili, che ne permette la sovrapposizione e la confusione con degli individui storici<sup>6</sup>.

Propongo, a questo proposito, un'ulteriore osservazione. Il Narratore e Peregrino si trovano in Friuli per un'impresa d'arme, più precisamente stanno lasciando Gradisca per andare verso Udine (la precisione toponomastica, si noti, serve ad aggiungere verosimiglianza alla situazione); il personaggio che dice 'io' (il Narratore) è innamorato e, mentre contempla

---

<sup>6</sup> Cfr. Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006 (con bibliografia specifica).

le scene della devastazione bellica (la strada è « molto solinga e tutta per la guerra arsa e distrutta »), si allontana dalla compagnia con cui viaggia, avanzando da solo (« lontano dagli altri venendomi »), esattamente come accade al protagonista del *Canzoniere* di Petrarca (bastino, come esempio, i primi due versi di un sonetto famoso : « Solo e pensoso i più deserti passi / vo mesurando a passai tardi e lenti » : *Rvf* xxxv, 1-2). Mentre dunque avanza « solo e pensoso », il Narratore è avvicinato dal suo compagno di viaggio, il quale lo rimprovera e lo invita a riscuotersi dal suo amore, da cui non può che ricavare dolore e tristezza. Per rafforzare le sue parole, l'armigero gli propone come « testimonianza » la « novella », o storia, di « due nobili amanti » che furono spinti « a misera e pietosa morte » (G 165).

La « compassionevole novella » dove si raccontano i « casi de' miseri amanti », che è il modo con il quale il Narratore ha proposto la novella alla sua bella e saggia lettrice, coincide dunque con la « novella » della « misera e pietosa morte » che lo stesso Narratore ha sentito dal suo attendente durante una campagna militare. L'identità della materia narrativa (il Narratore non fa altro che replicare, per iscritto, un racconto già ascoltato) è confermata e al tempo stesso garantita dall'indole del tramite narrativo – il Narratore, appunto – il quale presenta i tipici caratteri dell'innamorato deluso, che ascolta con piacere storie dalla conclusione triste, inserendosi in quel filone di cui è primo modello Filostrato, cioè il re della già ricordata quarta Giornata del *Decameron*.

Se questa vicenda si presenta come un *exemplum* (o 'testimonianza') che può ammaestrare al giusto comportamento, quel che conta è la tonalità compassionevole, ossia il livello stilistico (il registro espressivo, come si usa dire), che mette in contatto un certo contenuto (tragico) con un certo uditorio (l'ascoltatore innamorato), stabilendo un significativo corto-circuito tra il modello narrativo boccacciano, da un lato, e, dall'altro, il modello più ampio e complesso offerto dal *Canzoniere* petrarchesco.

La conclusione del racconto è a questo riguardo molto chiara, giacché, dopo aver raccontato la fine dei due miseri amanti, il Narratore che dice 'io' all'inizio della lettera dedicatoria, cioè la *persona* letteraria di Da Porto, si rivolge alla sua lettrice, così da stabilire una precisa transizione dalla *fiction* della novella al sistema comunicativo epistolare, dov'è istituita solitamente una precisa illusione d'interpellazione personale, come in una relazione 'faccia a faccia' (la lettera è infatti sempre costruita a partire dall'appello al lettore).

G. ALFANO

Al di là della modalità comunicativa (su cui torno nella seconda parte di questo lavoro), il registro compassionevole è ribadito da alcuni precisi elementi narrativi, assai evidenti in particolare nella conclusione della novella, dove l'arrivo del signore Bartolomeo dalla Scala e dei capifamiglia dei Montecchi e dei Cappelletti, porta, dopo che è stato reso noto il racconto di frate Lorenzo, all'erezione di un « bel monumento » (un sepolcro), nel quale i « due amanti con pompa grandissima e solenne, dal Signore e parenti, e da tutta la città piantati e accompagnati, sepolti furono » (G 192).

La sepoltura comune dentro un unico monumento funebre di due amanti, prima ancora che un tema narrativo, è un fatto significativo dal punto di vista antropologico. E tuttavia, se si osserva che lo stesso accade in quattro delle otto novelle tragiche della quarta Giornata del *Decameron*<sup>7</sup>, non si può fare a meno di riscontrarne la tipicità. Confrontando i passaggi conclusivi delle novelle decameroniane e del testo di Da Porto, le invarianti risaltano con nitidezza:

Così doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete : li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé sepellire. (*Decameron* IV 1 62)

Il quale insieme con la sua Simona, così enfiati com'erano, dallo Stramba e dall'Atticiato e da Guccio Imbratta e dal Malagevole furono nella chiesa di San Paolo sepelliti, della quale per avventura erano popolani. (*Decameron* IV 7 24)

Preso adunque la morta giovane e lei così ornata come s'acconciano i corpi morti, sopra quel medesimo letto allato al giovane la posero a giacere, e quivi lungamente pianta, in una medesima sepoltura furono sepelliti amenduni : e loro, li quali amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia. (*Decameron* IV 8 35)

---

<sup>7</sup> Otto e non nove, perché all'obbligo della conclusione triste si sottrae (oltre al solito Dioneo, che dalla Giornata II gode del privilegio di poter scegliere liberamente il tema della sua novella) anche Pampinea (cfr. *Decameron* IV 2).

La *Giulietta* di Da Porto tra modelli letterari e sistema narrativo

La mattina seguente fu saputo per tutta la contrata come questa cosa era stata : per che da quegli del castello di messer Guiglielmo Guardastagno e da quegli ancora del castello della donna, con grandissimo dolore e pianto, furono i due corpi ricolti e nella chiesa del castello medesimo della donna in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte. (*Decameron* IV 9 25)

Ed ordinato un bel monumento, sopra il quale la cagione della lor morte in pochi giorni scolpita era, gli due amanti con pompa grandissima e solenne, dal Signore e parenti, e da tutta la città pianti e accompagnati, sepolti furono. (G 192)

volle il signore che in quello stesso avello gli amanti restassero sepolti [...] Fu sopra la sepoltura dei due amanti il seguente epitaffio intagliato, il quale in questo modo diceva [...] (Bandello, *Novelle* II 9)

Da Boccaccio a Da Porto (e a Bandello), è evidente che la materia tragica e il registro pietoso sono congiunti per via di narrazione attraverso il motivo della sepoltura comune, che funge da simbolo della *pietà* che la storia ispira nel lettore (il quale è a sua volta rappresentato nel testo dalla folla che assiste al rito funebre). Il « monumento », in altre parole, è il marcatore del carattere « compassionevole » della novella.

## 2. Lettera come cornice: la *Giulietta* nella storia della novella rinascimentale

A partire dall'opera boccacciana, la novella si presenta abitualmente come il racconto di un racconto, in cui si stabilisce una sorta di opposizione funzionale tra un'originaria narrazione orale e la lettura. Se è vero che già a partire dal *Trecentonovelle* di Sacchetti l'equilibrio decameroniano tra i due poli si venne alterando, con la tendenza di un elemento a prevalere sull'altro, è altrettanto vero che la cornice continua ad assolvere al ruolo di commutatore tra mondi : da una parte il 'mondo possibile' della storia narrata, dall'altra il mondo dentro il quale si narra quella storia<sup>8</sup>. La cornice svolge così una funzione primaria : rappresentare l'esecuzione e il consumo di narrazioni, generalmente orali.

<sup>8</sup> Se ne discute in Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit.

G. ALFANO

Le raccolte di novelle hanno dunque una natura ibrida : da un lato rimandano alla *performance*, all'esecuzione orale ; dall'altro rivelano che si tratta di una trascrizione, di un *record* scritto<sup>9</sup>. E, d'altra parte, che vada dall'orale allo scritto o dallo scritto all'orale, la novella è sempre una *twice told story* ; anzi : una storia raccontata molte volte, addirittura « più di mille volte », come scrisse Lasca nelle sue *Cene*<sup>10</sup>. Questo aspetto della fama legata a una persona o a un evento, e dunque della diffusione di una certa notizia, è consustanziale a un genere che spesso oscilla tra il racconto letterario e la mimesi delle pratiche sociali più diffuse come il pettegolezzo e la maldicenza. Ed è assai interessante a questo proposito osservare che i novellieri si soffermano spesso sul modo concreto in cui si è verificato il passaggio di bocca in bocca, insistendo non solo sull'attendibilità del relatore (cioè di colui che ha reso nota la novella), ma proprio sul fatto della relazione. È il fatto del raccontare che presiede alla cornice, e questo vale per tutte le cornici, sia quelle che si espandono sino ad accogliere materiali diversissimi (come negli *Hecatommisti* di Giraldi Cintio), sia quelle che, al contrario, tendono quasi a scomparire, come accade nel *Trecentonovelle* di Sacchetti (s. XIV) o in alcune novelle, cosiddette « spicciolate », del s. XV.

Il carattere trasmissivo della novella è testimoniata da un espediente molto fortunato nell'allestimento delle raccolte novellistiche rinascimentali : la lettera. La scelta dell'«incorniciamento» epistolare si spiega in molti modi,

---

<sup>9</sup> Di scrittore *recorder* ha parlato, a proposito di Matteo Bandello, E. Saccone in *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1992. « C'è un altro fattore socio-culturale che tiene lontana la narrativa breve dalla trasmissione fedele e da una conservazione duratura : e questo è il suo affidarsi alla *performance* estrosa e irripetibile del giullare, che recita, mimando e teatralizzando il suo testo, davanti a un pubblico che gli si dispone attorno. L'oralità è cioè il canale privilegiato di realizzazione del racconto, e la scrittura che tenta di fissarne la consistenza non può fare a meno di registrarne le oscillazioni ». Questa giusta osservazione di Michelangelo Picone (« L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione », in *La novella italiana*, Roma, Salerno, 1989, p. 119-54) non toglie che sin dalla sua fondazione decameroniana la novella abbia realizzato un andirivieni tra le due dimensioni.

<sup>10</sup> Cfr. l'*explicit* della novella VII della *Prima Cena* : « il Fiorentino [...] poi in processo di tempo raccontò più di mille volte questa storia per novella ». E anche la conclusione della novella IX della *Seconda Cena* : « Neri [...], parendogli un bal caso, scambiando il tempo, il luogo, i nomi, lo raccontò poi mille volte per favola ». Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a c. di Riccardo Brusca, Roma, Salerno Editrice, 1976, p. 103-311. Cfr. Adriana Mauriello, « Le "Cene" del Lasca: la dissoluzione del libro di novelle », in Ead., *Dalla novella «spicciolata» al «romanzo». I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori 2002, cit., p. 107-45.



a partire dalla giusta osservazione che la lettera fu considerata, dal mondo antico al Seicento, come « altera pars dialogi » (‘metà dialogo’), perché la consuetudine della lettura ad alta voce era a quell’epoca del tutto normale, così da favorire la teatralizzazione del testo,<sup>11</sup>.

Non si deve dunque sovrapporre alla comunicazione epistolare medioevale e rinascimentale la convenzione romanzesca del s. XVIII col fortunato modulo del romanzo epistolare: quest’ultima si basa infatti sul presupposto (e si pensi alle *Liaisons dangereuses*, 1782) della segretezza e della fruizione silenziosa del messaggio. Al contrario, lo straripare di corrispondenza, specialmente amorosa, nelle pagine degli autori cinquecenteschi va sempre considerato a partire dall’esecuzione ad alta voce, secondo i due moduli del monologo teatrale e della declamazione predicatoria.

Ma il carattere comunitario o addirittura pubblico che la lettera ha nel Cinquecento non è solo dovuto alla lettura eseguita ad alta voce. Vi è anche una ragione che riguarda l’organizzazione della cultura, in quanto la lettera assurge in questo periodo a principale strumento per l’edificazione di quella strettissima maglia di rapporti che unisce tra di loro i letterati e i *savants* di tutta Europa, dando vita a quella che ben presto verrà chiamata la ‘Repubblica delle lettere’<sup>12</sup>. Insomma, se il mezzo epistolare non implica un rapporto di esclusività tra mittente e destinatario, ciò è dovuto al fatto che bisogna immaginare che al secondo polo vi sia una sorta di soggetto collettivo, una ‘comunità’ più o meno ufficiale e riconoscibile.

Non è il caso d’insistere sulla tipologia della comunicazione epistolare, se non per ribadire che la pluralità del destinatario, mentre realizza una sorta di dialogo tra autore e lettore (che ripete agli ascoltatori che lo circondano durante la lettura ad alta voce), allo stesso tempo crea lo schema di riferimento attraverso cui passa l’informazione. In termini semiotici, potremmo dire che se la cornice novellistica realizza un ‘metamodello’ (e cioè un’immagine della cultura di una certa epoca che descrive tale cultura e che insieme istruisce sui modi della sua fruizione), la lettera collabora a creare un sistema di riferimento comune per comprendere

---

<sup>11</sup> Cfr. F. Bouza, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abeda Editor, 2003.

<sup>12</sup> Su quest’espressione e la sua storia cfr. M. Fumaroli, «La République des Lettres redécouverte», in *Il Vocabolario della République des Lettres. Terminologia filosofica e storia della filosofia. Problemi di metodo*, a cura di M. Fattori, Firenze, Olschki, 1997, p. 41-56.

il mondo al quale appartengono i due poli della comunicazione, al tempo stesso fornendo le istruzioni per consumare quel mondo, cioè per farne parte in maniera corretta. Per quanto riguarda la comunicazione novellistica, la lettera assume allora la medesima funzione della cornice, offrendo un modello di comportamento e al tempo stesso mostrando come fruire il testo. Quel che abbiamo detto nella prima parte a proposito della tonalità « compassionevole » della novella di Da Porto ribadita all'interno della novella e all'interno della lettera è un buon esempio per capire in che modo la forma epistolare guidi la comprensione dell'opera fornendo un modello di comportamento.

Mi sembra però opportuno inserire la *Giulietta* dentro una storia che illustri, sia pure in breve, questa modalità della trasmissione novellistica, a partire dalla *Historia duobus amantibus* del senese Enea Sivilio Piccolomini (poi papa Pio II). Si tratta di una sorta di romanzetto epistolare che racconta la vicenda di Eurialo e Lucrezia, il loro amore corrisposto, la conclusione triste per la separazione forzata degli amanti. Il racconto conobbe un notevole successo editoriale a partire dalla *princeps* del 1468, ma esso era all'origine stato concepito come una lettera spedita dall'autore al concittadino Mariano Sozzini che gli aveva chiesto di inviargli un testo dedicato all'amore. Il corrispondente non chiedeva un trattato medico o una riflessione filosofica, ma proprio un racconto d'amore. Pur protestando per la sconvenienza della proposta e del tema, Piccolomini accondiscese alla richiesta, dichiarando però la sua intenzione di « riferire cose vere » (« vera referre ») e aggiungendo di non voler utilizzare esempi vecchi e dimenticati, ma al contrario esporre un amore accaduto ai suoi tempi, e non in una lontana terra esotica, ma nella loro comune città, all'epoca del passaggio dell'imperatore Sigismondo<sup>13</sup>.

Scorrendo l'epistolario piccolominiano si scopre che la novella dei due amanti è ripetuta anche nella lettera a Kaspar Schlick, dove l'autore si difende dall'accusa di aver trattato l'argomento erotico. La lettera è dello stesso anno 1444, il che vuol dire che la notizia dell'invio al Sozzini doveva essersi diffusa assai rapidamente; ma quel che più conta è che il

---

<sup>13</sup> Cfr. E.S. Piccolomini, «Lettera e Mariano Sozzini», in *Novelle del Quattrocento*, a c. di G.G. Ferrero e M.L. Doglio, Torino, UTET, 1981<sup>2</sup>, p. 860: «Referam autem mirum amorem peneque credibilem, quo duo amantes, ne dicam amantes, invicem exarsere. Nec vetustis aut oblitteratis utar exemplis, sed nostri temporis ardentis faces exponam; nec Troianos aut Babilonios sed nostre urbis amores audies, quamvis alter ex amantibus sub arcteo natus fuerit celo».

Piccolomini si difende ribadendo di aver riportato il « casus » vero dei due amanti, senza inventarlo (« non finxi »), e chiamando in causa lo stesso Schlick, che potrebbe a sua volta farsene testimone perché aveva fatto parte del corteo imperiale, e perché anche lui – è detto allusivamente – a Siena si dedicò all'amore.

Piccolomini, è evidente, sta qui insinuando che il protagonista maschile della sua novella sia Schlick, tant'è vero che chiede all'amico tedesco di leggere il racconto e di controllare se ha scritto la verità, non temendo di doversi vergognare se per caso ha vissuto qualcosa del genere anche lui<sup>14</sup>. Che questa frase sia una citazione del terenziano *Heautontimorumenos* (III, 2, 40) conta poco per il nostro discorso, dove è invece più significativo osservare il gioco realizzato dall'autore con la fonte e con la tradizione di un genere, come la novella, tra le cui convenzioni più importanti c'era appunto la verifica testimoniale. Il gioco è tanto più rivelatorio per il fatto che il destinatario vi è 'implicato': egli è coinvolto in una trama dove la finzione è strettamente intrecciata al 'vero'. Includendo i due poli della comunicazione all'interno di una cornice comune, il gioco 'complica' il rapporto tra novella ed epistola, creando, com'è stato detto, un'« interferenza tra piano diegetico ed extradiegetico »<sup>15</sup>.

Questo schema strutturale è trattato da Piccolomini con grande cura, nel rispetto, si direbbe, di un galateo epistolare che sa fermare il gioco un attimo prima della vertigine, pur lasciando che questa faccia capolino. Lo schema è invece spinto più avanti da altri autori, per esempio Leonardo Bruni nella sua novella latina, dove la novella è incorniciata dal racconto della sua esecuzione, il quale racconto è esposto nella forma di una relazione epistolare. Lo stesso sistema viene adottato anche nella novella del *Bianco Alfani*<sup>16</sup>, dov'è evidente il tentativo di rispondere all'indebolimento

<sup>14</sup> Id., « Lettera a Kaspar Schlick », ivi, p. 964 : « Res acta Senis est, dum Sigismundus imperator illic degeret. Tu etiam aderas et si verum his auribus hausisti, operam amoris dedisti. Civitas Veneris est. Aiunt, qui te norant, vehementer quod arseristi, quodque nemo te gallior fuerit. Nihil ibi amatorie gestum te in scio putant. Ideo historiam hanc ut legas precor, et an vera scripserim videas nec reminisci te pudeat, si quod huiusmodi nonnumquam evenit tibi : homo enim fueras ».

<sup>15</sup> Gabriella Albanese, « Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica », in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, p. 257-308.

<sup>16</sup> Cfr. Mario Martelli, « Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata », in *La novella italiana*, cit., p. 215-44.

del sistema-cornice ricorrendo ai moduli e alle strutture alternative offerte dalla comunicazione epistolare<sup>17</sup>.

Questo codice assume infine carattere strutturante nel *Novellino* di Masuccio Salernitano, il cui « libretto » si presenta come una silloge di lettere regolarmente precedute dall'argomento della successiva novella, la quale è sistemata tra un esordio (costituito da una lettera inviata a un personaggio di corte), e una sezione intitolata « Masuccio » (dove si espongono le considerazioni conclusive). L'incastonamento o, come dicono i teorici americani, l'*embedding* del racconto novellistico è qui direttamente affidato allo schema epistolare, che sostituisce alla brigata del *Decameron* (formata da personaggi inventati) una brigata concreta e riconoscibile: la corte di Napoli. Il mondo aragonese, al quale Masuccio faceva riferimento, finisce così coll'assumere un doppio, paradossale statuto : è al tempo stesso un ambiente circoscritto, storicamente individuato, e un modello narrativo, un'invenzione letteraria.

Nel *Prologo* l'autore, spiegando come ha operato nel raccogliere i suoi racconti, insiste sulla loro natura insieme 'autentica' e 'seconda' : le sue « novelle » sono infatti « per autentiche istorie approvate ». E allora ecco che il sistema di trasmissione epistolare, indicando un destinatario concreto, restituisce il racconto alla sua originaria dimensione discorsiva, al fatto che i racconti, innanzitutto, si raccontano. Certo, Masuccio *scrive* questi racconti e li raccoglie in un libro ; ma egli sa bene, e lo ripete più volte all'inizio e alla fine delle novelle, di trovarsi in una posizione intermedia tra la vasta e incontrollabile divulgazione orale di un fatto (« la novella meravigliosa in brevissimi di con veloce fama e gran piacere per tutto [...] regno fu divulgata ») e le letture che si susseguiranno a partire dal testo *scritto* che egli ha fornito facendolo « degno di eterna memoria »<sup>18</sup>. Il testo di Masuccio si presenta dunque come il ricettacolo di una serie di racconti che circolano in varia forma : sia scritta (« Leggesi, in più autentiche e di memoria degne scritture », ed. cit. p. 162), sia, e assai più spesso, orale (« sì come da persona degna di fede m'è stato per verissimo ricontato », ed. cit. p. 207).

---

<sup>17</sup> Elisabetta Menetti, « Le inquietudini di un narratore : Matteo Bandello », in *Favole, parabole, istorie*, cit., p. 439-464.

<sup>18</sup> Cfr. Masuccio Salernitano, *Novellino*, ristampa dell'ed. di L. Settembrini a c. di S.S. Nigro, Milano, BUR, 1990, p. 121 : i successivi riferimenti alla pagina direttamente a testo. Su quest'autore cfr. S.S. Nigro, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza, 1984.

In questo sistema diventa centrale la figura del mittente-compilatore, determinante soprattutto come garanzia dell'affidabilità della trasmissione, garantita dalla memoria sociale, dalla conoscenza diretta dei fatti, oppure, più frequentemente, dall'identità del relatore originario<sup>19</sup>. Anche Masuccio, del resto, racconta 'per la seconda volta', affidandosi, com'è normale in questa società<sup>20</sup>, a un testimone che gode di fiducia indiscussa: un uomo anziano, o meglio ancora: un nobile. Terminando il *Novellino* con un *Parlamento delo Autore al libro suo*, Masuccio dichiara pertanto che le sue novelle « da persone *de grandissima autorità* me sono state per istorie in contando approvate » (p. 572, c.m.). La trama dei passaggi conferma, allora, la sua profonda connessione con la pratica comunitaria del racconto: coi suoi rituali, le sue formule, i suoi modi di diffusione, a partire dalla costante oscillazione tra oralità e scrittura, tipica del mondo europeo dal Medioevo a tutto l'*Ancien Régime*.

Questa gravitazione è alla base del 'nuovo' tipo di cornice epistolare diffusosi tra Quattro e Cinquecento, quel modello cui anche Da Porto – e torniamo così al nostro testo – fa ricorso. Come abbiamo visto, infatti, la dedica a Lucina Savorgnana della *Giulietta*, rimandando alle pratiche cortigiane tipiche del tempo, presenta un interessante esordio, in cui il Narratore afferma:

Poscia che io, già assai giorni con voi parlando, dissi di volere una compassionevole novella da me già più volte udita e in Verona intervenuta, iscrivere, m'è paruto essere il debito in queste poche carte distenderla. (G 163)

Qui viene messa in piena evidenza la natura cartacea dell'epistola: sono *queste carte*, cioè quelle che Lucina ha tra le mani e sotto gli occhi, a costituire il supporto del testo, che è appunto il frutto di una *iscrizione*. Ma se viene chiarito che la corretta modalità di fruizione della novella è la lettura, nel contempo questa viene nuovamente risospinta verso l'oralità, lì dove, tra corti e salotti, si parla, si discute, si questiona<sup>21</sup>. Alla

<sup>19</sup> Come verifica, cfr. i brani, rispettivamente, a p. 257, 353 e 337.

<sup>20</sup> Cfr. Roger Chartier, « Nouvelles à la main, gazettes imprimées. Cymbal et Butter », in Id., *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard e Seuil, 2005, p. 79-100.

<sup>21</sup> Renzo Bragantini ha parlato di « un paradigma transitivo », il quale « richiede che si racconti in quanto si parla da uno sfondo conversativo, si conversi facendo centro sul

G. ALFANO

comunicazione ‘calda’ dell’oralità viene affiancato, con leggero *décalage* temporale, un secondo momento, quello ‘freddo’ della scrittura, dove la mente può percorrere con maggiore distensione le righe e seguire le emozionanti e tragiche peripezie degli amanti veronesi.

Il mondo dell’oralità, dal punto di vista dell’invenzione poetica e delle coordinate della «civil conversazione» cinquecentesca, precede la novella scritta. È per questo il racconto è introdotto dall’accurata presentazione dell’uomo d’arme:

Aveva io per continuo uso, cavalcando, di menar meco uno mio arciero, omo di forse cinquant’anni, pratico nell’arte e piacevolissimo, e, come quasi tutti que’ di Verona, ove egli nacque, sono, parlante molto e chiamato Peregrino. (G 164)

Questo rude soldato e buon parlatore possiede un animo incline all’amore, che lo induce a « raccontare » le « più belle novelle », e soprattutto « quelle che d’amore parlavano ». Partiti, come abbiamo visto, dall’accampamento di Gradisca per raggiungere Udine, l’arciere Peregrino si offre di raccontare una delle sue storie « che la strada men solitaria e men rincescevole ci faria »<sup>22</sup>. Eccoci dunque allo schema : la novella di Da Porto (che ha natura epistolare e dunque è scritta) non è altro che una delle tante versioni possibili, quella affidata al supporto duraturo della carta, di una « novella » ascoltata un giorno dal narratore secondario (colui che dice ‘io’) e lungamente trattenuta nella memoria.

Anche qui, come in Masuccio e in tanti altri novellieri, l’autore rimarca l’autorevolezza e sinanco la personalità complessiva del suo rappresentante orale. In questo modo Da Porto, proprio mentre affida il testo alla scrittura, realizza nuovamente quella situazione originaria di ascolto che costituisce ogni cornice novellistica, a partire dal *Decameron*. Ma non solo : incastonando il racconto di Romeo e Giulietta dentro il racconto di un viaggio di Gradisca a Udine per un Friuli devastato dalla guerra, egli allude al celebre prototipo di Madonna Oretta (*Dec.* VI 1)<sup>23</sup>. Per mezzo dell’allusione intertestuale, Da Porto insomma, nel momento in cui affida

---

motore della narrazione » (*Vie del racconto. Dal “Decameron” al “Brancaleone”*, Napoli, Liguori, 2000, p. 17).

<sup>22</sup> Da Porto, *La Giulietta*, cit., p. 246.

<sup>23</sup> Cfr. Michelangelo Picone, « Madonna Oretta e le novelle *in itinere* », in *Favole, parabole, istorie*, cit., p. 67-83.

alla lettera il suo racconto cerca di infondergli la dimensione calda, ‘aurale’ dell’originaria situazione narrativa.

La « narrativa della trasmissione », ossia quel racconto che include : 1) la situazione del raccontare una storia ; 2) una specifica versione di una certa storia ; 3) « il gioco reciproco degli eventi narrati con la situazione narrativa e la narrazione prodotta »<sup>24</sup>, assume nell’esempio daportiano un valore fondativo, proprio perché separa con chiarezza i domini dell’oralità e della scrittura.

Testimonianza, dinamica dell’esecuzione narrativa, trascrizione e trasmissione hanno dunque un ruolo determinante nella storia della novellistica italiana, dal medio Trecento di Boccaccio almeno sino al medio Cinquecento soprattutto del prestigioso Matteo Bandello, ma anche dei più modesti Erizzo e Parabosco<sup>25</sup>, fino al Seicento di Basile e oltre. Su questa scia si muoveva del resto la narrativa europea, dal primo esempio di Chaucer al notevole incorniciamento dell’*Heptaméron* di Margherita di Valois, e ancora fino a Jacques Yver, che ancora nel 1572, presentando le proprie novelle, si sarebbe definito « un fidèle secrétaire » : un semplice trascrittore (o *recorder*) dell’oralità. La *Giulietta* di Luigi Da Porto, novella « compassionevole », è uno dei tasselli di questa lunga tradizione.

**Giancarlo ALFANO**  
Seconda Università di Napoli

---

<sup>24</sup> Bernard Duyfhuizen, *Narratives of Transmission*, London and Toronto, Associated University Press, 1992, p. 28.

<sup>25</sup> Per quest’ultimo mi limito a riportare l’incipit della novella XIII : « Non ha quattro giorni che mi fu ragionato un bel caso intravenuto a un gentiluomo napoletano » : cfr. Girolamo Parabosco, *I Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 227.